

El Estado de Eurasia de Joseph Beuys. Performance y utopía política

Fabiola de la Precilla

Arkadin (N.º 6), pp. 125-138, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL ESTADO DE EURASIA DE JOSEPH BEUYS

Performance y utopía política

FABIOLA DE LA PRECILLA

fabidelaaprecilla@gmail.com

Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.
Argentina

Recibido: 1/02/2017 | Aceptado: 5/05/2017

RESUMEN

Este artículo trata sobre la video-performance *El estado de Eurasia* (1968), de Joseph Beuys, realizada en Amberes, conjuntamente con Henning Christiansen y cámara de Paul de Fru. Esta video-performance está expuesta en el Hamburger Bahnhof, Museo de Arte Contemporáneo, Berlín. Realizamos un análisis semiótico de la obra y de los Archivos Mediales, traduciendo estos textos del alemán. En la obra *Erurasienstab*, Beuys juega con el doble significado de la palabra *Stab*: bastón, báculo y también estado. Por ende, Beuys realiza la acción de instauración del estado utópico de Eurasia a través de elementos simbólicos autorreferenciales. Reconstruimos la poética del artista, analizando el concepto de «arte ampliado» y de «escultura social».

PALABRAS CLAVE

Performance; ritual; neo-vanguardia; interdiscursividad; alegoría

La performance titulada *Eurasienstab, El estado de Eurasia* y subtitulada *Wide white space, Amplio espacio blanco* de Joseph Beuys, junto a Henning Christiansen y cámara de Paul de Fru, se desarrolla en la ciudad de Amberes el 9 de febrero de 1968. En esta acción, Beuys emplea elementos simbólicos (en el sentido de Peirce) y con ellos realiza un ritual de instauración del estado utópico de Eurasia, que pretende reunir a Europa y Asia. Analizamos esta performance desde el plano del enunciado y de la enunciación. En el plano del enunciado, a diferencia de otras video-acciones, el papel de la cámara y la complejidad de secuencias de microacciones, la constituyen en un caso de particular interés. Asimismo, es indispensable remitirnos a sus circunstancias originarias de enunciación, ya que Eurasia contiene un posicionamiento político e ideológico, una crítica implícita a la *Guerra Fría* y a la división de los bloques occidental y oriental, capitalista y comunista respectivamente. Beuys realiza esta acción como una propuesta humana, social, política y cultural de reunificación en el contexto utópico de la Neo-vanguardia, como parte del movimiento Fluxus, del movimiento estudiantil universitario, fundando el Partido Alemán de los Estudiantes. Respecto a las circunstancias actuales de enunciación, estudiamos esta video-acción, que se exhibe en la colección *Erich Marx* del Hamburger Bahnhof, Museo Contemporáneo -Berlín,¹ y la traducción e interpretación de parte de los Archivos Mediales de Beuys, inéditos en castellano.² Paralelo a los montajes como discurso de reconocimiento y de divulgación de la obra de Beuys, se han publicado, en los últimos diez años, diez volúmenes del Archivo Medial Beuys. Siguiendo las líneas conceptuales de las performance, las publicaciones refractan esta reconstrucción poética (Eco, 1970) del artista y la tematización de obras, ya que en las acciones se sintetizan y culminan producciones previas. Además, establecemos la red de relaciones inter-discursivas (Verón) de esta performance, todos elementos que confluyen en el presente artículo.

«DESCRIPCIÓN DENSA» Y ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA ACCIÓN

Tal como lo anticipáramos, en esta acción se sintetizan una serie de obras previas y de elementos partícipes de otras acciones. Como muchas performances de Beuys, esta acción tiene su ideación primaria en forma de bocetos y dibujos, como diagramación de la idea. El artista grafica el espacio, la secuencia de acciones y los elementos a emplear en *Notas para la acción, 1967* (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, 2005: 30).³ En este dibujo «se encuentran los registros [...] y contiene los sucesos planeados en el centro de la acción, como unidades de tiempo y títulos de esas unidades. La adicción de la duración de

¹ Realicé el relevamiento de la obra de Joseph Beuys en el Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart - Berlín con una Beca de Investigación del DAAD, Servicio de Intercambio académico alemán, (2013). Mi entonces tutor, Dr. Eugen Blume, me facilitó los volúmenes editados de los Archivos Mediales Joseph Beuys, en formato papel y DVD. Las imágenes cuentan con la autorización para su reproducción del Prof. Dr. Peter Weibel, Director del ZKM, Centro de Arte y Medios de Comunicación, Karlsruhe (2017). Edición de imágenes: Prof. Ornella Padini, UNC

² Cabe acotar que dicho museo tiene una sección dedicada especialmente a la obra de Joseph Beuys. Allí cada montaje surge de un trabajo de investigación sobre los Archivos Mediales Beuys, compuesto de aproximadamente treinta mil registros visuales, sonoros y audiovisuales.

³ Notizen zur Aktion, 1967 (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, 2005: 30). Traducción de la autora del artículo.

partes del orden de la obra.» (Beuys & Beuys, 2005: 31).⁴ Allí Joseph Beuys determina que la estructura de la acción, con música de *Henning Christiansen, Fluxuorum organum Opus 39, Estado de Eurasia*, tendrá cinco partes cronometradas: «1. Movimiento: 22 minutos, 2. Movimiento: 12 minutos, 3. Movimiento: 16 min, 4. Movimiento: 17 min. 5. Movimiento: 15 min. Lo que da 82 min.» (Christiansen en Beuys & Beuys, *ibíd.*). La filmación es continua. No se ha editado, sino que ha permanecido en bruto en su versión original; sólo se ha compilado un extracto de veintidós minutos, como síntesis de sus secuencias principales. Años más tarde, en 1987, Christiansen realiza una síntesis de dicha acción:

Nosotros hablamos acerca de dividir el *fluxuorum organum* en cinco etapas. En la mitad, en el tercer Movimiento, deben levantarse el báculo y los ángulos de fieltro hacia arriba y alcanzar el techo... En el 1. Movimiento como una pequeña propuesta de argumentación, debe crear profundamente los tonos (musicales). Él debe alcanzar un sonido de paisaje, para los ángulos de fieltro y el báculo de Eurasia todavía yacentes (en posición horizontal) El 2. y 4. Movimiento deben emanar tranquilidad con un ritmo libre pero firme, vale decir con un pulso tranquilo... En el 3. Movimiento se apilan sonidos o tonos en una línea melódica, (que) van de lo horizontal a lo vertical. El 3. y el 4. Movimiento deben formar una curva, que contiene otras curvas. El 5. Movimiento debe ser libremente oscilante, pero con formas prefijadas. Los ángulos de fieltro descansan inclinados sobre la pared. El báculo de Eurasia descansa en su funda de lona. Beuys finaliza con una profunda quietud. El 3. Movimiento: movimientos geométricos desde lo horizontal hacia lo vertical... (Cita a Erik Satie; *Misa de los pobres*. (Oración para los viajeros y navegantes en peligro de muerte, a la muy augusta Virgen María, Madre de Jesús)). (Henning Christiansen en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 31 y 32).⁵

De este modo, observamos cómo la estructura de esta acción, el báculo y/o el Estado de Eurasia, corresponde a una cita interdiscursiva a la estructura de la obra de Erik Satie, *La misa de los pobres*, que en realidad consta de 6 (seis) partes, pero que Beuys transforma en cinco partes o movimientos. Además, Beuys emplea la cita a dicha obra de Satie, como impresión en el catálogo de invitación a su acción (Beuys & Beuys, *ibíd.*). A continuación, tomamos el video y describimos la escena de la acción, los materiales intervinientes y sus momentos más significativos.

La acción se desarrolla en una sala prismática que al fondo tiene una abertura amplia con un vidrio fijo transversal arriba y dos vidrios laterales, traslúcidos. Detrás de esta abertura delimitada por este «frontis» superior y laterales, hay un pasillo, donde puede observarse una segunda ventana. La sala blanca se constituye en el espacio propio de la acción. De gran altura, tiene una chimenea a la derecha y una pared ciega a la izquierda. Posee una iluminación central, sólo una bombilla eléctrica colgante.

Los elementos intervinientes se despliegan y aparecen a lo largo de la acción. Beuys trabaja aquí con elementos con una fuerte carga simbólica (en el sentido de Pierce), que forman parte de obras anteriores, ligados al concepto de *arte ampliado*; vale decir descarta

⁴ Henning Christiansen, *Fluxuorum organum Opus 39, Eurasienstab*. Für diese Aktion von Joseph Beuys. Traducción de la autora del artículo.

⁵ Traducción de la autora del artículo.

el uso de materiales convencionales o «nobles», y opera con el fieltro, la grasa y el cobre, como elementos autorreferenciales. Los elementos empleados son: *cuatro ángulos de fieltro de 90 grados, están arriba en el dibujo, y miden de 362, 363,363 y 364 cm. El bastón o báculo de Eurasia tiene una altura de 359 cm, de cobre y pesa 50 Kg.* Además, tiene una funda de lona para transportarlo, que lo envuelve, protege y converge en el título *Báculo de Eurasia (Detalle), 1967*. También Beuys emplea una *Plantilla de fieltro y plantilla de metal e imán (1965)*. Grasa, una tiza con la que escribe en el piso, todos elementos que constan en *Notas de preparación para la acción 1967*, además de «dinero», «micrófono», «amplificador», «Equipo de Henning». Una «documentación de Klopheus,⁶ está programada» (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 34).⁷

Primer Movimiento. Música de Satie y una cámara fija. Fragmento de 20 minutos. Imagen de Beuys con un plano medio, saca un envoltorio de manteca y lo amasa a un montículo de grasa, que yace sobre el umbral de la repisa de chimenea. Luego él toma una plantilla de hierro con cordeles y se la ata de cuclillas a su pie derecho. La cámara hace un zoom, plano de detalle en la acción de atarse la plantilla a su zapato. A su lado, se halla la huella de la plantilla sobre el piso (Joseph Beuys, 2005: 02.18') [Figura 1] Éste es el lugar que Beuys toma como punto de inflexión. Cada vez que él concluye una secuencia, vuelve a este punto y continúa con la acción siguiente. Beuys se levanta, plano completo. Mide su plantilla con la huella, la acomoda, hay un primer plano de su rostro.



Figura 1. Joseph Beuys (1967) Estado de Eurasia. 82 min. fluxorum organum. 1º Movimiento. Acción de atarse el zapato a la Plantilla de metal

⁶ Ute Klopheus fotografió la acción detalladamente en Viena y en Amberes (...) Lamentablemente por cuestiones legales no pueden ser mostradas las reproducciones. (Beuys & Beuys, *op. cit.*: 34). Traducción de la autora del artículo. <Nota al pie>

⁷ Preparación de la acción de 1967. (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*, pág. 34). Traducción de la autora del artículo.

Segundo Movimiento. El artista toma una escalera que está fuera del recinto donde se desarrolla la acción y la incluye en la escena. Apoya la escalera en el ángulo de la pared frontal y la pared lateral izquierda, visto desde el lugar del espectador. Sube hacia el techo y dibuja unas marcas en la pared, luego desciende de la escalera. Beuys se ve de cuclillas, tomado por la cámara desde atrás, mientras rellena con grasa el vértice en esquina de los zócalos de ambas paredes, formando un polígono con base triangular en oblicuo con forma de L.

Tercer Movimiento. Tal como lo señaláramos con anterioridad, la sala tiene cuatro Ángulos de fieltro en noventa grados que yacen en el piso. Debajo de éstos se halla una lona, probablemente de fieltro, como una banda puesta en diagonal. Hay gran expectativa, ya que los espectadores no saben qué contiene allí dentro. Beuys levanta el ángulo de fieltro de la izquierda y lo coloca en vertical en el ángulo delantero izquierdo y lo fija entre piso y techo a la manera de una columna. Hay juegos de cámaras, un plano secuencia, con paneo de piso a techo y viceversa, donde se observa cómo el ángulo de fieltro queda fijado al techo. Luego, el espectador visualiza cómo Beuys coloca el segundo ángulo de fieltro del lado delantero derecho y así sucesivamente hasta completar los cuatro ángulos. La imagen de los cuatro ángulos de fieltro de noventa grados adquiere la forma de cuatro columnas, que delimitan un prisma imaginario de base cuadrada. Vale decir, que Beuys instaura un espacio otro, de connotaciones rituales y sagradas, que se asocia a los cuatro puntos cardinales, los cuatro evangelios, los cuatro elementos de la naturaleza, etc. La cámara realiza un *travelling*, toma de los cuatro columnas en el techo y hace un zoom sobre una lámpara central en el techo (Joseph Beuys, 2005: 7.59'). Cierre de escena.

Beuys despliega la lona que estaba doblada en el piso y dentro de ésta, descubre un báculo o bastón, que toma con ambas manos, y realiza una serie de acciones. Primero lo levanta y rodea con él la luz central de la habitación; la cámara proyecta la sombra del báculo sobre el techo (Joseph Beuys, 2005: 8.24'), [Figura 2]. Luego Beuys inclina el báculo, asentándolo en la cara interna del ángulo de fieltro izquierdo trasero, acción que repite con cada uno de los ángulos-columnas. Acto seguido, alza el bastón aún más y lo deja inclinado sobre el primer ángulo; mientras acomoda el fieltro en el piso, que desplegado, ha pasado a ser un plano diagonal, una especie de camino. Inmediatamente regresa a su punto de inflexión, vuelve a ubicarse en la entrada de la sala, a cotejar la plantilla de su pie derecho con la huella allí dejada.



Cuarto Movimiento: Salteamos una pequeña secuencia y nos concentramos en las escenas más relevantes. Desde su punto de inflexión, el artista gira con todo su cuerpo hacia su izquierda (derecha del espectador) y en su izquierda tiene una masa de grasa. De la mano izquierda la pasa a su mano derecha y se la coloca entre el músculo gemelo y el isquiotibial, por detrás de la rodilla (Joseph Beuys, 2005: 12:08'), [Figura 3]. Queda en cuclillas, se agacha partiendo la masa en dos. Luego las tira hacia el costado derecho. Vuelve a tomar posición con la huella, en su punto de inflexión para volver a realizar otra acción.



A posteriori, toma el báculo, lo inclina y lo apoya sobre el ángulo de fieltro derecho trasero y lo eleva lo más posible. Camina por el fieltro, vuelve a ubicarse sobre el punto de inflexión. Primer plano de Beuys con el torso y mano izquierda levantada sobre su cabeza. Toma de los espectadores. Beuys escribe de cuclillas con tiza en el piso, marcando una flecha de dos puntas en dos direcciones. La frase que escribe es la siguiente: «*Imagen de cabeza <—> movimiento de cabeza. Aislante en movimiento*» (Beuys & Beuys, *op. cit.*, pág. 35).⁸ [Figura 4] (Joseph Beuys, 2005: 13.08').⁹



Figura 4. Joseph Beuys (1967) Estado de Eurasia. 82 min. *fluxorum organum*. 3º Movimiento. Beuys escribe: «Imagen de cabeza <—> movimiento de cabeza. Aislante en movimiento»

Luego Beuys está parado con el báculo sobre el fieltro abierto y lo lleva nuevamente hacia el centro. La cámara lo sigue, porque él intenta aproximar el báculo a la bombilla de luz y luego lo posa nuevamente a los ángulos de fieltro en diagonal. Lo va llevando desde el suelo hasta apoyarlo. Toma de Beuys de *plano medio*, tapado por uno de los ángulos de fieltro. A partir de allí, palpa con sus manos hacia un lado y hacia el otro, como prolongación del ángulo de fieltro o columna, como palpando una extensión de un plano invisible, un espacio sagrado (Joseph Beuys, 2005: 14.42'). Acto seguido, se da vuelta, pasa detrás de la otra columna derecha y vuelve a su punto de inflexión.

⁸ Traducción de la autora.

⁹ Captura de pantalla, Amberes 1968 (Joseph Beuys, 2005: 13.08').

Quinto Movimiento. Desmontaje y cierre. Beuys toma el báculo, lo pasa por el centro de la bombilla, lo baja, lo acuesta para guardarlo en el fieltro nuevamente. A continuación comienza a desmontar los ángulos de fieltro, poniendo el de la izquierda trasera o posterior inclinado sobre el dibujo de la tiza en el piso. Luego repite esta misma acción de desmontaje con el ángulo trasero derecho y lo coloca en oblicuo a la pared ciega de la izquierda. Continúa desmontando los ángulos de fieltro-columnatas restantes, y los va ubicando sobre el lienzo que contiene el báculo. Vuelve a su punto de inflexión, cambio de toma. Se ve a Beuys en una secuencia, de un plano americano a plano general, entre los ángulos de fieltro inclinados sobre la pared, de arriba hacia abajo. Luego Beuys regresa nuevamente a su punto de inflexión. Con un plano detalle Beuys mira la cámara, se seca el sudor. La cámara realiza primeros planos de elementos y zonas significativas de la acción. Allí, los pies del *performer* en el ingreso y, luego, un plano general de Beuys alineado con los ángulos de fieltros apoyados en piso (Joseph Beuys, 2005: 18.30')¹⁰ [Figura 5]. Luego la cámara hace otro plano secuencia: un paneo general de la sala, sube de la pared hacia el techo, muestra la grasa y la margarina puesta sobre el mármol de la derecha. Luego, plano detalle, hace un zoom, se aleja y se ve el polígono de planos triangular en forma de L, en la esquina izquierda. Aparece nuevamente el cartel de la presentación (Joseph Beuys, 2005: 22.28'). Cierre de la acción.



Figura 5. Joseph Beuys (1967) Estado de Eurasia. 82 min. *fluxorum organum*. 5º Movimiento. Beuys desmonta los ángulos de fieltro y guarda el báculo

¹⁰ Captura de Pantalla (Joseph Beuys, 2005: 18.30').

ACCIÓN Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO

En esta acción cargada de elementos simbólicos, Beuys instauro el estado utópico de Eurasia. Vale aclarar que Beuys realiza esta acción previamente en Viena, y dos presentaciones en Amberes. Ésta es la del 2 de julio de 1967, en Galería Nächst St. Stephan. También confluyen aquí acciones previas como *Eurasia, 1966* (Beuys & Beuys, *op. cit.*, 6). Beuys se erige nuevamente como chamán, pastor o líder político, con un báculo o bastón de mando, que portan los obispos y/o los mandatarios de los estados. A ese báculo de cobre, con la parte superior que gira nuevamente hacia abajo, como un bastón de pastor, Beuys lo concibe en la acción como un elemento de poder. Los ángulos de fieltro de 90 grados ya están presentes en otras exposiciones y acciones, como en obras como *2 Ángulos de fieltro x 90 Grados, 1964, Esquina de grasa, 1964, 1 x Ángulo de fieltro de 90 grados, 1965* y *2 Ángulos de fieltro de 90 grados, 1965*, como parte de la exposición *Una cuerda cualquiera*, donde Beuys desarrolla la acción *Cómo explicar las obras a una liebre muerta* (Beuys & Beuys, *op. cit.*, pág. 22 y ss.; de la Precilla, 2016: 53). Sin embargo, aquí los ángulos de fieltro se alzan como *columnatas* y erigen un espacio otro. El *indicio* de que las *columnatas* instituyen un espacio diferenciado del mundo de vida, que se prolonga más allá de sus límites, puede constatar en la secuencia de Beuys ya descrita en el Tercer Movimiento: *Beuys, tapado por uno de los ángulos de fieltro, establece una especie de plano invisible, tantea hacia un lado y hacia el otro, estableciendo una continuación de la columna, determinando un espacio sagrado* (Cfr. *Supra*: 6). Asimismo, la disposición central, cuadrangular de las «columnas» alude a los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos de la naturaleza, los cuatro evangelistas, los cuatro jinetes del apocalipsis.

En el *tercer movimiento*, Beuys rodea la luz central con su báculo y luego lo direcciona a cada uno de los ángulos de fieltro en movimientos geométricos especulares. La luz central simboliza (en el sentido de Pierce) la iluminación que debe venir del pensamiento y debe instaurarse en el mundo. Beuys, como un pastor, utiliza ese báculo o bastón, elemento que aparece en obras como *I Like América and América Likes Me*. Sin embargo aquí, la altura del bastón, 359 cm, hecho de cobre macizo, 50 kg de peso, materializan un instrumento de poder, que cataliza –a través de una corriente eléctrica– la energía espiritual. La acción está acompañada por los sonidos de órgano de Christiansen. En una entrevista, Achille Bonito Oliva le pregunta a Joseph Beuys:

A.B.O. —¿Por qué has usado el órgano como ruidos de sonido?

Beuys. —Yo quise tener un ruido (he discutido mucho acerca de esto con Christiansen), que aparece y brilla desde adentro de la cabeza, yo quise (generar) un movimiento en el interior del cerebro. Un trabajo, un pensamiento que emerge, brillando y por otra parte tiene una relación con lo que, como expansión del concepto de Eurasia. Yo no sé ahora, si me invaden todos estos desarrollos, en los que yo he trabajado desde largo tiempo y que entretanto han tomado esta forma. (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 33).¹¹

¹¹ Traducción de la autora del artículo

Todos estos elementos confluyen: la música de Christiansen, el montaje de un espacio otro a través de los ángulos de fieltro-columnatas, los ángulos y masas de grasa, la secuencias del báculo que confluye como elemento de poder, como catalizador de la energía para que la iluminación se instaure en el mundo. A través de estas acciones muy cronometradas, de movimientos geométricos en una disposición simétrica, Beuys instituye, el 12 de mayo 1967, el Estado utópico internacional de Eurasia, o como él lo denomina *Estado socialista democrático libre, Eurasia*. Una performance que provoca un acto de magia social, como *discurso performativo* (Bourdieu, 2001:90). Beuys como *performer*, opera como un chamán, como un pastor y como líder político y en una relación interdiscursiva (Verón) a la *La Misa de los pobres* de Erik Satie, instaura un nuevo estado utópico. Este estado promueve la unión de Europa y Asia, del Este y del Oeste, de la democracia y del socialismo. Para comprender la formulación de esta acción, es necesario dimensionar la Neovanguardia, el *Fluxus* y el movimiento estudiantil de los años sesenta. Beuys funda el DSP Partido Alemán de los Estudiantes (1967) y promueve una alternativa política a los sistemas imperantes.

En el *cuarto movimiento* rescatamos dos secuencias significativas. Cuando Beuys toma una masa de grasa con su mano derecha y se la coloca entre el músculo gemelo e isquiotibial (detrás de la rodilla). Queda en cuclillas, se agacha partiendo la masa en dos. Aquí se simboliza la división de masas en un movimiento abrupto (cfr. Supra: 6), [Figura 3]. Se suma aquí también la plantilla de metal, que Beuys porta a lo largo de toda la acción, que es más grande que su pie y establece una diferencia entre su cuerpo, humano y la dimensión espiritual. Sobre los significados de esta secuencia, Beuys explica:

El pie es también un símbolo de Cristo... El pie corresponde a los signos del Zodíaco como Piscis. Cuando nosotros entramos en este campo, nos movemos en el Zodíaco igual como ahora se mueven los tiempos. Esta es una transición de Piscis a Acuario; y el dibujo de Acuario se encuentra en el área de las rodillas, por debajo del muslo. En este tiempo, nosotros cambiamos de la época (Era) de Piscis a la de Acuario. Acá está la cabeza que representa la consciencia y ella es más grande. En la masa que nosotros ampliamos en la parte superior, se encoge en la inferior: el inconsciente se hará consciente, no de otro modo a cómo sucede en el psicoanálisis. El psicoanálisis hace consciente lo inconsciente y las fuerzas restantes que esclavizan al hombre y lo hacen caótico, pueden dominarlo y volverlo consciente... Cuando nosotros conocemos la metodología podemos decir algo acerca del futuro: entonces podemos desarrollar una futurología. El concepto de futurología en directa relación a la historia (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 51).¹²

En esta secuencia, Beuys explicita los significados de los elementos empleados. La grasa, como elemento autorreferencial, amalgamada por Beuys y luego partido en dos, correspondería a una subjetividad escindida, propia de la llamada «Era de Piscis». Mientras en la expansión producida en la Vanguardia y la Neovanguardia, se produce un cambio hacia la llamada «subjetividad descentrada» (Nietzsche, Freud y Marx), conocidos como «los maestros de la sospecha» (Paul Ricoeur), que nos anticipan un cambio de época. Beuys señala este signo de los tiempos como cambio de era, de Piscis a Acuario,¹³ que se relaciona con un llamado hacia la integración del sujeto, con la crítica a la racionalidad —«lo que se amplía en la parte superior, se

¹² Beuys en entrevista de Aquiles Bonito Oliva, 1971: 51. Traducción de la autora del artículo

encoge en la inferior»—, señalando la racionalidad en desmedro de la corporalidad, y de cómo hacer consciente este proceso de cambio. El ritual en la performance opera poniendo en acto una problemática, que hace consciente el trauma imperante, desde el punto vista subjetivo, geopolítico, socio-económico y cultural. Beuys homologa este proceso con el proceso de hacer consciente lo inconsciente del psicoanálisis y propone un ritual sanador en la instauración del Estado utópico de Eurasia como *discurso performativo*.

Para reforzar esta idea de un subjetividad integrada, luego Beuys escribe en cuclillas una frase con tiza en el piso, marcando una flecha de dos puntas en dos direcciones: *Imagen de cabeza – movimiento de cabeza <—> Aislante en movimiento* (Cfr. Supra: 10), [Figura 4]. Aquí Beuys realiza una hipérbole y simboliza (en el sentido de Pierce) en forma alegórica, contravenida, la función unificadora y potenciadora que puede generar un aislante (aislador) en movimiento. Al respecto, Joseph Beuys en una conversación telefónica (1974) explica:

El aislador (aislante), el movimiento está en relación con el dibujo de tiza sobre el piso en el bastón de Eurasia. El dibujo cerca del fieltro y de la plantilla fabricada de metal. Normalmente el aislante es tomado como neutral, es un principio separador, disyuntor, y significa ambos. Lo mental y lo social. (Mas) cuando tú te imaginas un disyuntor en movimiento, ahí aparece otra cosa. Se mueve desde la idea de un elemento estático que divide un potencial de otro. La idea es emplear el movimiento para quebrar a través del disyuntor (la división) mental y social. La idea es quebrar la separación. Yo siento, (experimento), que un disyuntor es un elemento desvalorizado y que se podría desde el, alcanzar un nuevo campo energético. Esta es una especulación física pero también es psicológicamente correcta. Si yo fuera un físico, yo podría considerar el acto de que cuando un disyuntor se ubica entre dos campos cálidos debiera haber un momento en que el calor aumenta.¹⁴ (Joseph Beuys en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 28).

Aquí Beuys explicita su afán por invertir las funciones que separan lo espiritual y lo social, para integrarlo a través de un movimiento (de cabeza), vale decir por un cambio en el pensamiento. Esta reunificación puede referirse tanto a una subjetividad individual y/o social, así como al orden mundial hegemónico de la guerra fría. La masa que antes estaba unida ha sido dividida de un golpe y, a través del uso invertido de los aislantes, se las puede reunir nuevamente y potenciar su energía en un nuevo campo energético. Este nuevo estado, Eurasia

promueve una alta forma de organización de los seres humanos. No es un estado geopolítico de formas de organización y economía precedentes. Consiste en una forma superior de organización de un estado espiritual, no de una entidad geopolítica con formas administración y economía convencionales (Blume en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 7).

La acción tiende a instaurar un nuevo concepto de estado en el mundo de vida (Adorno, Bürger) que establece las bases de un utopismo político internacional.

¹³ La Era de Acuario es una de las doce eras astrológicas o zodiacales, definidas por el concepto de «gran año» o «ciclo equinoccial», determinado por el fenómeno astronómico de la precesión de los equinoccios, conocido también como «año platónico». Personajes como Rudolf Steiner, Paul Le Cour, Guy Ballard o Max Heindel fueron de los primeros en emplear este concepto a principios del siglo XX. Beuys toma de la antroposofía de Rudolf Steiner.

¹⁴ Traducción de la autora del artículo.

SITUACIÓN GEOPOLÍTICA Y ORDEN MUNDIAL. ESTADO UTÓPICO DE EURASIA

La situación geopolítica de la Guerra Fría determinó una ruptura geopolítica, social y cultural entre Europa y Asia. Hacia fines de la década del 60 acontecen las guerras de Camboya, Vietnam y otros estados del llamado Tercer Mundo, ampliamente resistidas por manifestantes, muchos de ellos estudiantes (Blume, Eugen en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 7) y obreros. Mientras, los aliados por un lado, y la Unión Soviética por el otro, separan violentamente a Europa de Asia. En paralelo, el movimiento estudiantil crece en todo el mundo. Con la fundación del DSP, Partido Alemán de los Estudiantes, Beuys se anticipa al Mayo Francés, 1968 y a las revueltas en Latinoamérica, como el Cordobazo, 1969. Simultáneamente, Beuys funda en mayo de 1967 el «Estado Socialista Democrático Eurasia», que propone los términos de socialista y democrático que se erige una alternativa a la división política imperante (Blume en Beuys & Beuys, *ibid.*). Con la ocupación de Alemania por parte los Aliados y de la Unión Soviética, y su correspondiente división en la BRD, República Federal, capitalista occidental y la DDR, República Democrática Alemana, marxista oriental respectivamente, el país queda dividido en dos. Situación que se replica potenciada en Berlín, antigua capital convertida en una ciudad completamente sitiada por el muro. También allí se suceden las manifestaciones estudiantiles masivas y un sinnúmero de incidentes.

Ante la disconformidad de Beuys y de muchos intelectuales de la época, y contra las políticas de la República Federal Alemana, Beuys trabajaba en Düsseldorf en una alternativa como una de las respuestas políticas producidas por el arte ante este panorama desolador. Consecuentemente, Beuys propone el estado de Eurasia, una búsqueda con los estudiantes como una alternativa a las formas políticas del siglo XX de un mundo dividido del capitalismo privado y del capitalismo de estado (Blume en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 8). A través de la performance, Beuys instituye el «Estado de Eurasia» como parte del «concepto de arte ampliado», como *discurso performativo* (Schechner, Bourdieu) y la necesidad de establecer un nuevo orden político y social, que incluyera la dimensión espiritual. Para la creación de este nuevo Estado, un orden político social sin precedentes, Beuys recupera la política económica de Friedrich List, que en la primera mitad del S XIX promovió la «educación industrial». Ésta es una economía para los estados débiles, contra lo que en ese momento era una potencia mundial como Inglaterra (Blume en Beuys & Beuys, *op. cit.*: 9). Además, Beuys recupera la separación de la iglesia y del estado, del teólogo y orientalista Paul Anton Lagarde. En Eurasia, Beuys propone recuperar el estado independiente, integrando la dimensión espiritual, aunque, siguiendo a Lagarde, se opone a los poderes económicos y eclesiásticos (Blume en Beuys & Beuys, *ibid.*). Sin duda Eurasia refracta el «concepto de arte ampliado», hacia fines de la efervescente década del 60 y sella el pacto de la Neovanguardia artística y política.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Eurasia se constituye en una acción de índole ritual donde Beuys como chamán, pastor y líder político instituye en 1967 el «Estado Socialista Democrático Eurasia». En esta performance, Beuys monta una instalación como parte de la acción, con sus ángulos de fieltro de 90 grados, instituye un espacio otro, empleando «elementos de poder», el báculo de Eurasia para la instauración de un nuevo estado en el orden mundial. La performance, refracta (Bajtín)

el concepto de «escultura social», ya que se propone ejercer una *eficacia transformadora* (en términos de Schechner) como *discurso performativo* (Schechner, Bourdieu). La transformación se ejerce primero en clave de ritual en el propio espacio de la performance, como instalación simbólica, tanto de una subjetividad integrada, como de un nuevo orden geopolítico. En principio, la comunidad primaria que acompaña a Beuys son los estudiantes, enrolados en el partido DSP. Sin embargo, la utopía internacionalista de Beuys intenta llegar a una gran masa y promover un cambio de conciencia que, a través del movimiento, modifique el pensamiento, integre la racionalidad a la corporalidad y haga consciente lo inconsciente, como en el psicoanálisis. Para la formación de este estado, Beuys propone las teorías de Lagarde y List, vale decir que va prefijando otro modelo de organización y economía sustentable. Distanciado del capitalismo privado y del capitalismo de estado –del marxismo, del leninismo y del maoísmo– Beuys propone una nueva organización social, donde se integre a un estado socialista la espiritualidad, y el sujeto integre su dimensión mental con la social. Integrar la espiritualidad no significa sin embargo, comulgar con el poder eclesiástico de religión alguna, ya que la religión, y el poder económico imperante son fuente de esclavitud.

La idea de ser partícipes de un cambio de era histórica, de Piscis a Acuario según un sistema zodiacal, o de otra clasificación, implica asumirnos como sujetos inmersos en el ojo de la tormenta, sin la distancia histórica necesaria para dimensionar este cambio. Sin embargo, Beuys nos insta a hacer consciente el trauma y traerlo a la conciencia para poder liberarnos y reunificar los múltiples aspectos de nuestra existencia. En ese sentido, Beuys propone que «la poesía artística y la realidad económica confluyan en una asociación desconocida» (Blume en Beuys & Beuys, *ibid*). A cincuenta años de esta performance, en un mundo donde se siguen construyendo muros que dividen etnias, culturas y países, Eurasia llama a redescubrir la dimensión transformadora del arte de acción y su anhelada reunificación con la praxis vital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter (1963). *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). (1972) En Iluminaciones II. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1973.a). *Tesis de la filosofía de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1973.b). *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Beuys, Eva; Beuys, Wenzel; Blume, Eugen (2005). *Joseph Beuys Eurasientab*, National Galerie im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart. Berlin: VG Bild Kunst, Bonn.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia Artística y Bienes Simbólicos*. Traducción Alicia Gutiérrez. Córdoba, Buenos Aires: Aurelia+ rivera grupo editorial.
- Bourdieu, Pierre (1982). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Brea, José Luis (2005). (editor) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de*

la globalización. Ediciones Akal, Madrid, España.

Brea, José Luis (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).

Buchloh, Benjamin (1982). «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art». *Art Forum*, 21 (1), pp. 43-56.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Traducción castellana de J. García, Barcelona: Península.

de la Precilla, Fabiola (2016). «Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de de Joseph Beuys. *Revista Metal, Memorias, escritos y trabajos desde América Latina* (3) pp. 51-62 La Plata: Papel Cosido (en prensa).

Eco, Umberto (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

Foster, Hal (1996). *The return of real: The Avant Garde at the End of the century*. Boston: MIT Press.

Schchner, Richard (2000). *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Traducción M. Ana Diz. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.

Stachelhaus, Heiner (1989). *Joseph Beuys*. München: Wilhem Heyne Verlag.

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

de la Precilla, Fabiola (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*, Facultad de Filosofía y Humanidades. Serie: Tesis, E-Book [en línea]. Consultado el 26 de marzo del 2017 en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/ebooks/TESIS_PRECILLA.pdf>

de la Precilla, Fabiola (2009). «Fundación Nautilus. La creatividad como vehículo de transformación social», Actas del 6º Congreso Nacional de Arte en Argentina, IHAAA (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Consultado el 26 de marzo del 2017 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38958>>

Didi-Huberman, Georges (2010). *El archivo arde* («Das Archiv brennt»). Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Consultado el 26 de marzo del 2017 en <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Beuys, Joseph (2005). *Joseph Beuys Eurasientab* [DVD, video]. Film: 1968. Fragment: 20 min. Ton: Henning Christiansen. Kamera: Paul de Fru. Kopie des Videofilms 1972, s/w Ton 22'.46 min. Joseph Beuys Medien Archiv.